

je y cuentos, que rompan un poco la aridez monótona que para algunos lectores tiene siempre la doctrina, aunque sea literaria.

No por esto dejan de ser polémicos estos artículos; y por serlo, cabe aplicarles el título que á todos juntos los cobija.

Sólo hay entre ellos uno inédito: el titulado *Dos amores*. Los demás se han publicado, ya con mi nombre, ya con seudónimo, en el periódico *La Justicia*, en *El Liberal* y en *La Ilustración Ibérica*, y son, por lo común, hijos de las circunstancias, del interés de momento que una cuestión palpitante promovía, obligándome á incursiones en el campo de la literatura, hechas, casi siempre, en són de lucha y batalla.

¡Ojalá me permita el favor del público seguir esta serie de trabajos, que representan para mí gustosísimos paréntesis de otros que de continuo me ocupan: pero en los cuales no pongo, seguramente, un ápice más de devoción y calor de alma que en aquellos, siempre buscados con deleite por mi pluma!

Réstame sólo pedir perdón á mis lectores por las erratas que advertirán en el texto y de las que algunas se salvan al final. No son culpa mía, sino fruto de las circunstancias y de la precipitación con que ha tenido que imprimirse este volumen, para no retrasar la publicación de otros de la misma *Biblioteca*.

R. A.

Madrid, 1892.

LA CONQUISTA MODERNA.

I.

En la reacción últimamente producida contra el realismo y el naturalismo, hay grave riesgo de perder aquella serenidad histórica y crítica necesaria para discurrir el valor real de ciertas ideas y de ciertos hombres, y la parte de elementos aprovechables y sanos que han traído á la evolución de la literatura.

En esta confusión injusta, (y más que injusta, errónea) viene á influir no poco, á mi entender, la manera como todos hemos discutido la cuestión literaria. Porque resulta, que en la defensa y en el juicio del *naturalismo* hemos confundido—sin distinguir lo que á cada cual pertenece—los caracteres del realismo en general, y luego otros muchos que están en la literatura moderna, unos por supervivencia de formas pa-

sadas, otros por conquista de riquezas nuevas, pero que no pertenecen en modo alguno al *naturalismo*. De aquí esas clasificaciones, discutidas y caprichosas, de los literatos, cuya filiación cada beligerante se atribuye; como si no quedase aquilatado el mérito de ellos hasta llevar bien fija en la portada la etiqueta de escuela. Luego resultaba que no había nada de eso, y que los colocados en un mismo grupo no se parecían en lo más mínimo; y en fin, que cada uno era, como si dijéramos, hijo de su padre y su madre.

Estos hechos han despertado en mí una idea que no es nueva, ni de mi exclusiva paternidad; á saber: que nos han preguntado por la estética de Zola y hemos contestado refiriéndonos á la literatura contemporánea entera, y que el naturalismo, al fin, es Zola puro. Resultado: que el tema de discusión fueron las teorías del autor de *La obra*; pero, como siempre ocurre, ha surgido la cuestión total de la literatura contemporánea, y en el primer momento, no hemos percibido su complejidad.

Por algo aconsejaba un personaje de Galdós aquello de «no involucremos.» Gracias á que las cuestiones reales tienen más fuerza que las confusiones del entendimiento; y ahora ya se ve bien claro el problema. El cual, en resumen, es el de fijar los caracteres de la literatura contemporánea; lo que significa con relación

á las formas anteriores; lo que desea ser y lo que ha realizado de sus deseos.

Desde luego, surge una observación que parece bien probada á estas fechas: que el *naturalismo* es sólo un *elemento* de la literatura moderna, y que para explicar su valor y el modo cómo ha influido, hay que traer á juicio los demás elementos, algunos de los cuales ¡ay! proceden de ese romanticismo de que tanto se ha renegado.

Lo más curioso es que la cuestión preliminar de nombres y clasificaciones aún está en pie, para muchos. Hace poco se publicó en París una *Historia del naturalismo y del realismo* (1), de que teníamos y seguimos teniendo mucha falta; ya que el autor, desprovisto del alto sentido crítico que se necesita para los estudios históricos, almacena datos, pero no descubre caracteres ni leyes.

Brunetière—uno de los críticos de guardia en la *Revista de ambos mundos*, como dice *Clarín*—acudió al momento publicando un estudio que debió ser sobre la obra de Lenoir, pero que, de hecho, resulta una exposición de opiniones del propio crítico (2). Como Brunetière es una autoridad para muchos—yo sé de

(1) Paul Lenoir, *Histoire du naturalisme et du réalisme dans la littérature et dans l'art*.—Paris, 1889.
 2 *Rev. des Deux Mondes*.—1.º Marzo, 1889.

algunos en España.—y además refleja el pensamiento común y vulgar acerca de estas cuestiones, interesa grandemente notar lo que dice, después de siete años ó más de discusión en la cual no ha dejado él de hacer gasto.

Prescindo de aquellos juicios incidentales, de que ahora no parecería pertinente tratar. Lo interesante en Brunetière son las clasificaciones. Juzga, claro es, á los *naturalistas* modernos, como una rama del *realismo*, á reserva de hacer luego iguales los dos términos: y enseguida, plantea la cuestión del realismo y del idealismo de un modo muy original en sus consecuencias.

En el realismo hay varios grupitos. Uno es el de los *naturalistas seleccionistas*, es decir, los que escogen, de lo real, lo exquisito, verbigracia, Jorge Onhet (!) en la novela y Canova en la estatuaria. No podía figurarse Maupassant, cuando, en el prólogo á su novela *Pierre et Jean*, fijaba este carácter como impuesto por la fuerza de las cosas á los naturalistas, ni Palacio Valdés, cuando la aconsejaba para huir de lo insignificante (1), que tal cualidad fuese específica de un grupo de literatos, y que entre ellos —todo sea por Dios!— debía contarse, y en primer lugar, á Jorge Onhet.

(1) Prólogo á su novela *La hermana San Sulpicio*.—Madrid 1889.

Ya me figuro en qué se apoya el crítico de la *Revista de ambos mundos* para incluir al autor de *Sergio Panine* entre los realistas, subclase de los naturalistas. Dice Brunetière, tomando la cosa por todo lo alto, que «el verdadero fundamento del *idealismo*, es que en la naturaleza hay algo ulterior á ella misma;» es decir, algo interno, bajo su forma aparente; y resulta, por tanto, que los realistas son los que no ven más que la forma, los que se quedan á la parte de afuera, en la superficie, importándoles un comino lo *ulterior* de la naturaleza y las ideas que rebullen por dentro de las cosas. A este título, no diré yo que no sea realista, y de la extrema izquierda, Onhet; porque en lo de quedarse á la parte de afuera y no ver más que la cáscara de la vida, es de los más aventajados; de todo lo cual, deben enterarse los lectores españoles, para que no les coja de susto.

De hecho, la significación que da Brunetière á las dos escuelas, *naturalista é idealista*, coincide con nuestra observación. Naturalistas son los que consideran la imitación como el último fin del arte: é idealistas, los que se sirven de los medios naturales para expresar su idea *de lo que podría ó debería ser*. A primera vista, cree uno que Brunetière va á dar en el blanco; pero luego resulta que se marcha por los cerros de Ubeda. La explicación de este descamino se halla en el hecho de que Brun-

tière sigue planteando la cuestión al modo tradicional, del que apenas se ha salido en las discusiones, y de cuyo error procede esa incapacidad en que yace la polémica, de concluir nada cierto ni aprovechable para la literatura. Hasta qué punto sea preciso modificar este planteamiento de la cuestión y las indicadas acepciones de términos, procuraremos explicarlo más adelante.

Continúan los grupos. Tiene el naturalismo ó (realismo) sus divisiones, como las Cámaras parlamentarias. Forman la extrema izquierda los que sólo miran y describen lo más vulgar, feo y repugnante, distinguiéndose sus obras por la bajeza de las costumbres narradas, la crudeza del lenguaje y el cinismo. Tal es el autor de *Le roman chez la portière*, *Bas fonds de la société* y... *Lazarillo de Tormes* y la *Garduña de Sevilla*. No puedo detenerme á discutir cada una de estas afirmaciones; pero sí debo advertir que, por los caracteres indicados, puede colegirse que los autores son, (ó eran) gente de poco gusto y finura, groseros y vulgares en las aficiones, pero no que, literariamente hablando, fuesen *realistas* ó *idealistas*. Las dos cuestiones son perfectamente diversas; y para el caso, lo que importaba era fijar los caracteres puramente literarios.

Vienen enseguida los *realistas propiamente dichos*, que no ven sino la corteza, el relieve exterior de las cosas (Champfleury y, en parte,

Flaubert); y los *naturalistas verdaderos*, gente de superior alcance, los cuales saben que la naturaleza es algo más que lo que vemos con los ojos, y por eso buscan la realidad, pero no la mutilan. (Dickens, Ch. Bronte, Tolstoy, y sobre todo, J. Elliot.)

En los mejores de entre ellos (Rabelais, Rubens, Molière), se nota cierta adoración de las energías latentes de la naturaleza: con lo cual vuelvo Brunetiére á salirse de su primer concepto para embrollar de nuevo la cuestión, introduciendo la idea filosófica junto á la literaria del naturalismo (1). De los naturalista seleccionistas, ya hemos hablado antes: imitan sólo—dice Brunetiére—lo bonito entre todo lo real, y tienden al idealismo sin poder llegar á él.

Los matices por donde se unen naturalismo (ó realismo) é idealismo, son varios, en cuya determinación hay la misma vaguedad de criterio que en los anteriores. Siguen á los *seleccionistas* los que, por falta de concepción original de la forma y de la vida, dulcifican y amaneran la naturaleza, como Voltaire en sus dramas, y todos los pseudo-clásicos. Un grado

(1) En el sentido en que se dice v. gr. religiones *naturalistas*. De la explicación de estas diferentes acepciones traté largamente en mis artículos sobre *El realismo y la literatura contemporánea*; que publicó la *Ilustración Ibérica* de Barcelona.—1886.

superior representan los agentes de la idealización imaginativa (Marivaux, Petrarca), que no llegan á idealistas, porque su ideal está *falto de sentido de lo real*.

Idealistas sólo son «los que no se apartan de la naturaleza sino para hacerla expresar alguna verdad original y profunda, una concepción nueva y sustancial.» De éstos, dice nuestro crítico que *prolongan la naturaleza*; y honra con tal cualidad á Shakspeare, Milton y aun á Rousseau, aunque supongo que no como novelista. Por último, la *derecha* del idealismo está formada por los que confunden lo real y lo quimérico, como V. Hugo en sus dramas.

El concepto popular sólo á éstos califica de idealistas, y la cuestión, verdaderamente, está empeñada entre el realismo y ellos, ayudados por los *idealistas imaginativos*, los *pseudo-clásicos* y los *seleccionistas*. Y hé aquí cómo el concepto popular y el instinto de la mayoría de los que discuten, van más en lo cierto que los críticos sabios.

 II.

La cuestión entre el realismo y el idealismo en literatura, ha sido planteada en nuestro días de un modo falso. El principio discutido era el de mayor ó menor fidelidad de la *imitación*, suponiendo que ésta—entendida al modo tradicional, v. gr, como la entendía Arteaga—es el fin del arte; ó cuando menos, de la literatura. De aquí que todo el esfuerzo de los críticos se haya dirigido á probar, los unos, que no se debe mentir, que es preciso decir la verdad toda, que hay que pintar las cosas como ellas son, sin amañarlas ó *hacerlas bonitas*; y que siendo lo real de indiscutible superior belleza y vida que las más exaltadas fantasías de los autores, ya pueden éstos darse por satisfechos plenamente si logran en sus creaciones el reflejo aproximado de la realidad. Para esto

se encareció el uso de los métodos objetivos, de la observación constante, de la sumisión al documento y de la impersonalidad de la obra.

Los otros, los que se llamaban *idealistas*, oponían que todo no se puede decir; que hay verdades muy amargas para contadas; que la naturaleza debe arreglarse y componerse para que resulte más bonita; que la imaginación es tan hija de Dios como la observación, y, á ese título, sus arreglos valen tanto como las cosas exteriores; que no por mucho copiar sale mejor la obra, porque á la vuelta puede caerse en la absoluta inmovilidad de la fotografía: ó bien—y esto ya iba por otros caminos—que no todo lo real tiene el mismo derecho para figurar en el arte, sino que éste ha de acudir, en primer término, á lo más elevado y exquisito de la naturaleza y de la vida, evitando con cierta prudencia las cosas comunes y vulgares, lo familiar y ordinario, cuya exaltación pretendían hacer esos señores realistas de última hora.

Y descarriando aún más la discusión, vino aquello de lo moral y de lo grosero, y del respeto debido á las enguantadas manos del público; mientras los reformistas—ya entienden ustedes que no hablo de los políticos—decían que el arte no tiene sexo, y que con llamarse artista ya podía cualquiera trasladar la clásica suciedad corporal de los bohemios á las páginas de lo escrito, porque eso de lo sucio es

aprensión individual de estómagos débiles, etcétera, etc.

Con todo lo cual, hemos gastado un tiempo precioso—á Dios gracias no inútilmente por entero—y el caso es que, después de todo, *la capa no parece*. Apreciando ahora en frío todo el cúmulo de argumentos, y en especial los puntos sobre los cuales cargaba preferentemente la discusión, se adquiere la triste evidencia de que apenas si hemos dado una en el clavo, aunque bien nos dimos mutuamente en los nudillos. La verdad es que se luchaba por nada, y que la lucha ha terminado por no ver unos ni otros su fin útil.

Hay un incidente que muestra, como ninguno, el desacierto de la discusión. Decíase, por amigos y enemigos del realismo, que el principio que sustentaba la nueva escuela daba patente de libre entrada en el arte á las más atrevidas concepciones de la imaginación, en vez de excluirlas; porque no menos realidad tiene una imagen de la fantasía ó una idea, como pensada por un individuo, que los adosquines del arroyo; resultando así que todo era bueno, incluso las novelas históricas de Torcuato Tárrego. La observación no podía ser más ajustada al tono y al planteamiento de la polémica, y aquí la patrocinó nada menos que Emilia Pardo Bazán (1.)

(1) *La cuestión palpitante.*

Por fortuna, creo hoy bastante depurado ya que no fué esa la intención de los novadores realistas; y que si lo dejaron entender así, es porque no siempre las palabras traducen el fondo íntimo de lo pensado; bien porque se encuentre más cerca, y las arrastre, otra capa de pensamiento antiguo que tiene la fuerza mayor de la tradición, ya por otras razones que alegan los psicólogos, y que suelen cumplirse en los revolucionarios de todo género.

El quicio del problema es la doctrina de la *imitación*: y claro es, ¿cómo los predicadores de una idea nueva—que en el fondo responde á una concepción, nueva también, del arte—habían de explicar sus deseos y proyectos, ni defenderlos con armas que pertenecen á otro sistema de lucha y de ideal? El resultado fué empuñecer la cuestión, quedarse con la cáscara y arrojar la nuez—como dice González Serrano—y dar motivo para que esos señores que *no creen en las escuelas*, proclamaran que la discusión era bizantina, y que sería mejor dejarse de disputas; porque al fin y al cabo, en literatura no hay más que dos clases de autores, los malos y los buenos. Naturalmente, y por modestia, se abstendrían de clasificarse á sí propios.

Como digo, equivocábanse realistas é idealistas—(hablo de la masa; porque no es razón de entretenerse con excepciones individuales) al presentar el realismo como la doctrina de la *imitación* fiel y exacta. Seriamente, no creo

que lo pensara así ninguno de los que eran, á la vez que críticos, artistas; pero de hecho, la especie corría como ortodoxa, y de ella se dejaron hasta las últimas consecuencias.

El término *realismo* se aplica á la obra del artista, no en cuanto los elementos que la forman han de tener la mera realidad de lo que existe—en cuya razón, lo normal y lo anormal adquieren igual título; sino en cuanto resulta más ó menos perfecta la ecuación entre lo observado y sentido, como *objeto* real, y la descripción é *imagen* que de él se forma; por donde viene á ser declarada la objetividad del arte, derivándola de las cosas mismas, que son el material obligado y la ocasión sustancial del pensamiento, desprovisto ya de la subjetividad absoluta con que tradicionalmente se lo concebía.

Partiendo de esa condición del arte, que tiene su más alta raíz en la formación objetiva de la conciencia, la fidelidad de la *expresión* artística á la *representación* intelectual que se expresa, había de imponerse; y de aquí la ley que en toda razón daba nombre á la escuela. Pero detrás de esta afirmación se ocultaba un sentido profundo, y no explorado, del realismo. Para los más, aquí concluía el dogma, y todas las restantes cuestiones eran laterales y secundarias. Poco valdría el realismo si no dijera más; porque, ¿acaso reside todo en la verdad de lo *dicho* con relación á lo *observado*,

sin que represente nada la intensidad y género de la observación, según quien la hiciera?

Va más allá el realismo: no se basa y establece en tan mezquino fundamento como el de la nuda exactitud de la *imitación*, entendida al modo clásico; sino en el principio del estudio objetivo, de que solo las cosas reales y la vida interesan y deben interesar, muy por cima de los oropeles de la ficción; y á ese título, solo ellas son el fondo del arte y el campo de trabajo del artista.

Y como toda obra de arte directamente solo expresa la representación y estado psíquico de un sujeto—la *impresión* que se dice—derivada, claro es, de su experiencia y de su reflexión personal de la realidad y de las ideas que ésta despierta en él, la exigencia para la obra trasciende de la mera ecuación, punto por punto, entre la imagen y el objeto. Muchas veces, esa ecuación es más perfecta (por lo que á la figura y apariencia exteriores se refiere) en quien no es artista, y que no por ello pasa á serlo. Y es, que la obra artística no tiende, en rigor, á expresar la cosa—término inicial de su proceso constructivo en el espíritu del artista—sino la imagen que éste posee y que no se forma solo de los contornos y líneas de una representación intelectual, más ó menos plástica, sino que va unida á la *emoción* que produjo, al sentido é impresión de *vida* con que se la concibe.

La vida, esto es, la actividad, la fuerza, el movimiento, la frescura y energía de la representación y de la expresión; hé aquí donde reside el mérito del artista. Por esa exigencia de vida y acción—que es la nota fundamental de la realidad—se han recabado hoy para el arte los elementos de lo feo y lo terrible, que son vida también (1.) Por ella, lo que se rechaza unánimemente es lo muerto, lo frío, lo lamido, lo abstracto y sin individualidad, como los versos no sentidos de los pseudo clásicos; por ella son mejores las obras que más vida expresan, y así, ocupa el primer sitio, en la literatura, lo épico, en que va la vida de una colectividad, el carácter de una civilización; por ella, en fin, es más artista, no el más *correcto* ni el más minucioso, sino el que ahonda más en la realidad, el que sabe percibir más elementos de ella, y por lo tanto, la ve en mayor totalidad y perfección: el que acierta con la nota sustantiva que hay en las cosas y que no todos ven, aunque todos entienden, cuando se les muestra; con lo cual, tomando base en lo objetivo, es al fin el arte una obra del sujeto, porque depende de las condiciones de éste, del modo como siente y ve la realidad. Y así, el que no pasa de la superficie, en la observación, por muy minuciosa que ésta sea, no es ver-

(1) Conquista que por cierto se debe á los románticos.

dadero artista; el que mira en falso, disgusta y empacha, y sólo el que ve *con distinción*, es el que sobrevive á los caprichos de su época, y crea en firme una obra de arte.

Hé aquí por dónde la obra del individuo se corresponde y, en cierto modo, depende del grado de actividad y de ideal de vida del pueblo á que pertenece: porque mal puede comprender lo exquisito quien sólo ve apreciar lo burdo y grosero, que en los pueblos atrasados se nota en el vestir, en la casa, en las diversiones, en los gustos, y en el propio trato y respeto de la persona.

Ahora se comprenderá—y no hay más, sino haciendo abstracción de los *programas literarios*, fijarse en las obras de los realistas—cómo el realismo no está reñido con el ideal. Lo está, sin duda, con aquel *idealismo* que niega el mundo de los hechos como substantivo, y lo considera apenas como forma externa, subordinada é impura del espíritu; pero no con lo que propiamente se llama ideal de vida (donde reside la diferencia entre las épocas y los pueblos cultos y los inferiores é incapacitados para la obra de la humanidad), con aquel mismo ideal ó criterio que ha de presidir en la observación de lo real para que se le aprecie en lo que vale y produzca las enseñanzas que no encuentra el primer llegado, de espíritu burdo y calloso. Tal era el sentido de la observación que proclama-

ba Claudio Bernard (1), nada menos que el maestro escogido por Zola como piedra fundamental de su iglesia. Y sin ese ideal que aquilata el provecho de lo observado, y á la vez impone las preferencias en la observación, ¿hubiera escrito las mejores de sus obras el mismo autor de *La Terre*?

Contra lo que se levantó el realismo en esta su última lucha—y en ello reside su fuerza y valor imperecedero—es contra los olvidos en que una imaginación desarreglada, un gusto quintesenciado y extravagante y una falta absoluta de energía y de intención en los autores, habían dejado lo que es principio y material fecundo de la inspiración artística. Al modo que Bacon llamó hacia las cosas á los espíritus descarriados por el nominalismo de la decadencia escolástica, no ha hecho más el realismo sino llamar también hacia las cosas, y reivindicar el derecho igual de todas ellas frente al arte. ¿Quiso con esto resolver el problema sin ulterior recurso? Los que lo entendieron así, entendieron muy mal. El principio del realismo en el arte, solo es una condición para que tenga base la obra y asiente en firme sus cimientos; luego queda un mundo de condiciones que son las que propiamente hacen al artista: y por eso *la observación exacta y minuciosa no ha he-*

(1) *Introduction à la médecine expérimentale.*

cho á nadie poeta ni escritor; como la experiencia sola, por larga que fuere, de los fenómenos físicos ó de los sociales, no hace del que la recibe un hombre de ciencia, si no acompaña la condición de *calidad* en lo experimentado y de *idea y criterio* en el sujeto.

En este y no en otro terreno hay que plantear la cuestión, á mi juicio. A pesar de todas sus extravagancias, la oculta fuerza del naturalismo, y lo que le hizo salir triunfante de la pelea, fué aquel sentido, que palpitaba latente tras de sus argumentos y de sus obras. Aunque sólo hubiese logrado la reincorporación de estas ideas á la filosofía militante de la literatura, el naturalismo merecería ser honrado por todos. Pero las consecuencias de la lucha pasada han transcendido de aquel efecto general y de este otro de la libertad en el arte, donde el naturalismo se da la mano con el *motin* del romanticismo, y lo continua. ¿Qué nuevas conquistas ha realizado y qué títulos de progreso puede invocar la nueva escuela, ya como suyos, ya como motivados y sugeridos? Procuraré resumirlos brevemente.

III.

El primer carácter y la primera voz que trajo á la lucha el naturalismo, fueron de libertad. Yo no sé si, fatalmente, las instituciones y los hombres que aparecen en la historia con un fin liberal, caen siempre, una vez victoriosos y constituidos en elemento director de la vida, bajo la condición de absolutos y reglamentarios, como aquellos contra quienes se alzarán. Lo que no dudo es que, después del romanticismo—voz de libertad enérgica, entre muchas otras cosas—hacía falta más libertad; y que así como la petición, de parte de los románticos, fué directa, sin precisar la forma en que habían de ejercitarla, en los naturalistas fué consecuencia inmediata del derecho á la vida reclamado

para una forma especial, una estética y una *preceptiva*, más ó menos completas, pero de apariencia nueva en gran parte. En este sentido, me atrevo á juzgar de mayor eficacia el segundo *motin* que el primero; que sin duda la tiene más quien, reconociendo la libertad como simple condición de la actividad en la obra, pone, junto al medio, la materia de fondo sobre que ha de ejercerse, y en cuya falta no es aquella sino forma vacía, indeterminada y sin razón ni fin.

La cuestión de la *objetividad* trajo consigo la de impersonalidad en la narración, «dejando que hablasen las cosas por sí;» á lo cual oponíase la célebre frase del *temperamento individual*, con que Zola reivindicaba el propio valer de la intervención subjetiva en el arte.

Después de lo que he dicho acerca de la observación personal, no creo necesario añadir otra cosa; pero conviene notar que la cuestión se ha resuelto en una de preceptiva (?), donde se disputan la victoria dos formas de la novela: las que llama Maupasant de *análisis puro*, y *objetiva* (1); poco cuidadosa la primera de los hechos externos, en los que se manifiesta á la observación de todos el carácter de los individuos, y atenta, por el contrario, á la descrip-

(1) Ob. cit.—XIX.

ción de «las evoluciones del espíritu y de los móviles secretos que determinan nuestros actos;» mientras que la segunda, evitando la interpretación de los motivos y procesos interiores (en que naturalmente ha de sustituirse el autor á sus personajes), se limita á *mostrarnos* á los actores y á contar sus hechos, «porque la psicología debe estar oculta en el libro, como lo está en realidad bajo los hechos de la vida.» No he de repetir ahora los argumentos harto sobados de esta polémica: me basta indicar que es de las que no se han resuelto, de las que siguen en pié; y si me preguntan hacia cual de aquellas dos formas se dirige mis preferencias, diré que me inclino á juzgar superior en el arte, más real y menos expuesta á imprudencias y subjetivismos, la forma de la novela *objetiva*.

Puede decirse de las escuelas literarias lo que de todas las instituciones sociales: solo tienen valor y permanecen en la historia las que traen algo nuevo á ella, las que responden á una necesidad real y llevan un fondo de sustancia y contenido de que propiamente pueden llamarse autoras y representantes. Si no pesen este valor interno, por mucho que se ensalcen y voceen, no tardan en desaparecer, porque de todo lo que vive, solo lo inútil—en la mayor inutilidad relativa posible—no tiene derecho á la vida. Por esta razón, el naturalismo (y el realismo) que protestaban de lo vacío

del arte, de la necesidad de nuevos horizontes; que predicaban la incorporación de nuevos elementos de vida á la literatura, hubieran muerto, á pesar de su algarada, si de hecho no hubiesen traído algo de lo nuevo que defendían.

Y ciertamente, porque lo han encontrado y lo han traído al arte, en obras, es por lo que llevan razón en la disputa. La misma ley rige para esto á las escuelas científicas que á las literarias. Infinitamente rica en contenido, la realidad á todos brinda con la novedad eterna de sus fenómenos; pero cada individuo y cada época llegan sólo á un cierto término de conocimiento, en el cual fundan su *doctrina*; hasta que agotada la representación que de él procede, apurada de frutos la idea que aportó á la ciencia, se impone una entera renovación de del pensamiento; y el hombre, que nada nuevo espera de sus facultades, tiene que ir á refrescarlas, á infundirles nuevas energías de actividad, en las cosas mismas, para en ellas descubrir elementos hasta entonces desapercibidos, que pueden dar origen á una concepción diferente. Del mismo modo, el renacimiento viene á la literatura de la vida. «Hay en todas las cosas algo inexplorado, porque tenemos la costumbre de no mirar las cosas sino con el recuerdo de lo que otros pensaron antes sobre lo que contemplamos ahora. La cosa más insignificante encierra algo desconocido.» El que

lo encuentra, es hombre de ciencia ó artista, según su disposición individual; pero únicamente él puede imponerse á los demás hombres y fundar algo duradero.

El realismo contemporáneo y el naturalismo han ensanchado los horizontes del arte; han incorporado á la novela y á la poesía esferas de la vida social, antes despreciadas. Con ellos, la burguesía y el pueblo han subido á la escena; (1) el reinado de los humildes y de los tristes ha empezado (2), y la mujer y el niño se convierten en protagonistas. Corre por todas las páginas de esta literatura un sentimiento de piedad y de humanismo que la hace juntamente simpática y triste; pero á la vez, y como influencia de los nuevos asuntos, el acento del artista no es el de quien tiene fé y alegría, sino del que padece y desespera. Por eso el realismo de hoy vale tanto por la observación como por la *emoción* con que sus obras han sido escritas.

Un solo elemento—¡cosa rara!—el más ensalzado de todos, se conserva casi intacto: la Naturaleza, musa proclamada del naturalismo.

(1) Ya lo intentaron los precursores del realismo en el siglo XVIII, v. gr. Diderot.

(2) Montégut, *Études littéraires*. Cf. dos textos de Goethe (*Wilhelm Meister*) y Goncourt (*Madame de Pompadour*) sobre la importancia histórica de la burguesía al comienzo del siglo XVIII. La literatura consagra hoy este predominio.

Y esto, porque, sin decir como nuestro Palacio Valdés que el hombre es «lo más interesante, sino ya lo único interesante para el hombre,» de hecho resulta que la literatura—hasta donde yo sé—apenas se ha cuidado de otro elemento de vida, como si se inspirara en aquella sentencia de Sócrates cuando, queriendo explicar á Phedon su escaso conocimiento del campo, dice: «Los campos y los árboles nada tienen que yo pueda aprender, y no puedo hacer progresos más que en la ciudad, en la sociedad de los hombres» (1). El naturalismo se ha servido de la Naturaleza tan solo como elemento constitutivo del *medio* que rodea al hombre, y como *fuerza* que influye en las acciones de éste; de toda su rica complejidad, no ha visto más que un elemento: la *necesidad* de su vida, reflejándose sobre la constitución humana. De donde, por lo general, el realismo de hoy no es un *realismo naturalista*, como decía el Sr. Blanco Asenjo. En medio de esta común tendencia, causa alegría observar aquí y allá, en los libros de los maestros, observaciones que revelan el amor *desinteresado* á la Naturaleza, la consideración substantiva del campo, del mar; y la novedad sube en importancia, cuando de hecho y francamente se muestra la Naturaleza elemento de igual valor, para la inspiración de algunos, que los hechos humanos. En las novelas de Maupassant, en las de Loti, en

(1) Platon, *Phedon*.

las de alguno más, francés ó belga, y en libros como *Sur l'eau* del primero, se encuentran observaciones acerca de los objetos naturales, y *sensaciones* del campo y del mar, verdaderamente raras y valiosas en un literato, que es, ante todo, hoy, un hombre ciudadano y burgués. Por eso me atrevo á decir, apesar de la reserva anterior, que la Naturaleza es un elemento traído á la literatura por la corriente moderna: porque, además de aquellos ejemplos, el mero hecho de jugar tanto su idea en las discusiones, ¿no provoca, como refleja, la consideración de que bien puede tener la Naturaleza otra importancia que la de mero factor en las acciones humanas?

En este mismo orden, muestra el *naturalismo* otro carácter, que le da propio sello y valor sobre las escuelas anteriores de nuestro siglo. Inspíranse todas, manifiestamente, en el dualismo acentuado entre lo que ha venido llamándose el alma y el cuerpo. Los románticos llevan ése dualismo á su exageración (hé aquí otra prueba del romanticismo de Echegaray), cuya fórmula parecen ser los conocidos versos de Espronceda:

«Que aquí para vivir en santa calma
O sobra la materia ó sobra el alma,»

y no es preciso hacer resaltar las múltiples

consecuencias de esta idea en el tono y asuntos de aquella literatura. El naturalismo, por el contrario—bien que, braveando á veces de materialista, no salga en el fondo de un espiritualismo al modo de Spencer—tiene una primera tendencia hacia la composición de los dos términos que el romanticismo excindía; y, por lo menos, reivindica en buena parte (no de un modo muy exquisito á veces, sin duda) los derechos del cuerpo y de la salud corporal.

Cuando la sociedad entre en este orden de concepción del mundo, y la literatura llegue á reflejarlo, no me cabe duda que mirará en el naturalismo de nuestros días un predecesor, á quien le falta conciencia de lo que hace; pero, que aun así, abre el camino á lo nuevo.

En la misma nota corriente y común de humanismo ó de *psicologismo*, los naturalistas han impreso á la novela un carácter que estimo como el de más valor entre los modernos. Siendo hasta ahora el hombre el único elemento de inspiración, la novela, sin embargo, no habla pasado de obra individualista: se observaba, se describía, se immortalizaba en el arte, sólo al individuo; todo lo más, llegaban algunos al grupo local, como en los cuadros provincianos del autor de *Ursula Mirouët*. Pero el mundo social, el conjunto, la clase (los labradores, los obreros, los *burgueses*) elevada á la categoría de protagonista, esto no ha venido á la literatura hasta Zola.

Un distinguido médico y científico me hacía observar, á este propósito, que en *La Terre* podían sustituirse aquellos personajes—Jésus-Christ, Francisca, etc.—por otros, sin que la novela sufriese cambio alguno; porque en ella, tal como está concebida, los individuos no son nada por sí: son signos de la clase á que pertenecen, para cuya expresión tanto valen aquéllos como sus vecinos de al lado. Quiero decirse con esto, que la novela ha adquirido el carácter social que antes le faltara, y que hoy es muy notable en las obras de Zola y de algún otro. (1)

Y en verdad, que sólo por eso merece plenamente la novela el nombre de *epopeya moderna* que se le ha dado, y que hace suyo elevando su estro á las alturas de la nota épica por excelencia: la vida del todo. La superioridad de la nueva forma es bien clara; y hé aquí por qué, á pesar de los entusiasmos de Mr. Sarrazin (2), creo que el psicologismo, si se queda en psicologismo individual puramente, no ha de traernos cosas muy superiores á

(1) Tengo para mí que uno de los grandes méritos de *La Regenta* de Alas, es esa nota social, en que la vida provinciana resalta tan admirablemente.

(2) *La littérature psychologique actuelle* (Nouv. Revue, 15 Marzo 89.) La pretension del psicologismo á que se le considere forma nueva, me parece injustificada. Mucho antes de Bourget estuvieron Balzac y Stendhal, sobre todo el primero.

las que tenemos. Me atrevo á sospechar que ese psicologismo, relacionándose con la forma de la novela de *análisis puro*, ha sido siempre subjetivismo deplorable, según el cual el artista, no sólo ve al individuo como lo más saliente del mundo, sino á *su individuo* como el más digno de atención de todos. ¿Proviene de otra parte muchas de las nimiedades y extravagancias de Byron y otros románticos?

De buena gana insistiría sobre la importancia de esta nueva condición de la literatura moderna, condición que estimo perteneciente al género de las que imprimen carácter á una obra y le dan trascendencia para lo futuro.

Debo, no obstante, suprimir las ampliaciones, porque me restan aún algunos puntos de interés que tratar, y los límites de este sumario no pueden ensancharse indefinidamente.

IV.

Una de las falsas conclusiones á que ha llegado el realismo, en fuerza de su misma base de doctrina, es que si lo *real*, lo *verdadero*, debe ser el fondo y objetivo del arte, ha de cuidarse mucho de que no sólo lo sea, sino que lo parezca, prefiriendo, en tanto, lo verdadero, que es verosímil, á lo que no reúne esta condición. La escrupulosidad que tal acuerdo supone, no es nueva, ciertamente; en las teorías estéticas de los filósofos griegos, puede hallarse á menudo. Pero el realismo no la deriva de abolengo tan clásico; antes se le ha impuesto como una necesidad de acreditar su dogma frente al público, que, en efecto, suele no creer en más realidad que la verosímil; y como el público hoy se ha extendido mucho